

## Notes entorn dels estudis sobre el teatre de Mercè Rodoreda (1983-2003)

### 1

La bibliografia publicada des del 1983 ençà sobre el teatre de Mercè Rodoreda és, en comparació amb els estudis sobre la narrativa, més aviat exígua. No tenim la florida d'estudis que, amb més o menys miraments, han girat del dret i del revés els textos narratius de l'escriptora i n'han aventurat tota mena d'interpretacions. D'entrada, és comprensible que, ni que sigui pel volum, la densitat i la projecció pública, la narrativa acapari l'atenció dels investigadors. Ara bé, quins són els factors que han condicionat o distorsionat la recepció, la transmissió i l'estudi de l'obra dramàtica de Mercè Rodoreda? Apuntem-ne, si més no, quatre: 1) les circumstàncies difícils de la represa del teatre català de la postguerra i la disintonia del teatre rodoredià respecte als corrents teatrals de la dècada dels setanta i vuitanta, 2) la consagració de Rodoreda com a contista i novel·lista en la postguerra i el pes de la narrativa i les innegables concomitàncies que hi tenen algunes de les seves peces; 3) la desconexió de l'escriptora del sistema teatral i, en concret, el seu aïllament dels cenacles del ram, i 4) l'entrada al teatre per la porta estreta, diguem-ho així, de les dramatúrgies dels seus contes.

Abans de començar a parlar dels estudis dedicats a l'obra teatral rodorediana, voldria fer una reflexió prèvia. Rodoreda va tornar a fer forrolla en l'enxiquit panorama literari de postguerra com a narradora i, llevat d'uns feliços pocs, ningú no sabia que també escrivia teatre. Potser alguns recordaven que, al pròleg de la novel·la *Crim*, publicada el 1936, Rodoreda havia destacat *Hamlet* entre les seves obres preferides i, amb notable ironia, havia deixat escrit que tenia, cito, «una obra de teatre

(drama) tan bona, que a l'Iglésias 35 [el Premi Ignasi Iglésias], on va concórrer, ningú no va adonar-se'n: *Sense dir adéu*». Per què, malgrat les adversitats de l'exili, Rodoreda continuava escrivint teatre, si les possibilitats d'estrenar-lo eren més aviat remotes? Doncs, deixeu-m'ho dir, per la mateixa raó que escrivia contes, poesia i novel·les. O, matisem-ho, per la mateixa raó que, en la preguerra, havia escrit novel·les, contes i teatre. Primer: perquè el teatre, tot i que molts encara ho ignorin, també és escriptura, literatura i, per tant, integra l'univers de ficció rododerià, el seu imaginari. Segon: perquè, com els altres gèneres, el teatre formava part de la seva «vocació literària», per dir-ho en paraules d'Anna Murià. O sigui, del procés creatiu d'una escriptora que tenia necessitat d'escriure i de sentir-se reconeguda públicament. Ben mirat, ja a la primavera de 1940, en una carta, Rodoreda comenta a Anna Murià, la urgència de la continuïtat: «Escrivint, escrivint, la senyora s'ha normalitzat --valgui equilibrat-- una mica. La senyora escriu a grans empentes. I escriu? Què? Una obra de teatre! Sí senyor. Amb la gran ambició de fer-se-la traduir --si li surt bé-- i que la hi estrenin. La senyora és simpàtica i pot recórrer a altes influències i qui no s'embarca no passa el mar».<sup>1</sup>

## 2

Quan Mercè Rodoreda va morir l'abril de 1983, alguns dels seus textos narratius havien pujat a l'escenari en dramatúrgies més o menys afortunades i, fins i tot, algunes de les seves peces teatrals havien estat estrenades, també de manera més o menys reeixida. El 4 de juny de 1979, la companyia Bruixes de dol, dirigida per Araceli Bruch, va dur a escena una dramatització d'alguns contes de Rodoreda, amb el seu vistiplau, que duia per títol *La sala de les nines*, al Teatre Romea. Pocs mesos després, el 20 d'octubre de 1979, la mateixa companyia, engrescada pel resultat, estrenava

---

<sup>1</sup> Carta de Mercè Rodoreda a Anna Murià, datada a Roissy-en-Brie el 5 d'abril de 1940 (Rodoreda, 1991, pàg. 59-60).

*L'Hostal de les tres Camèlies*, al XII Festival Internacional de Teatre de Sitges. La crítica implacable del muntatge no sols frenà la febre rodorediana de la companyia Bruixes de dol, sinó que també desanimà Rodoreda a continuar la via teatral i estroncà les possibilitats de dur els seus textos a escena.<sup>2</sup> En vida, doncs, Rodoreda únicament pogué estrenar un text original: *L'Hostal de les tres Camèlies* i les crítiques li foren adverses. Això no vol dir que Rodoreda hagués perdut la il·lusió de veure representat *El maniquí*: «estic segura --confessava Rodoreda a Araceli Bruch un mes i mig més tard de l'estrena a Sitges-- que, no perquè sigui meva, l'obra té més categoria que moltes coses que s'estan fent».<sup>3</sup> Tampoc no va perdre la seva voluntat de recollir en un volum les obres teatrals inèdites amb el títol *Roses de foc* (carta des de Romanyà a Joan Sales, 18-II-1980, citada a Arnau, 1992, pàg. 120).

Després de la mort de Rodoreda, seduïts per la teatralitat de la seva prosa, diversos creadors han portat a escena dramatúrgies (Calixto Bieito: *L'estació de les dàlies*, el 1987) o, fins i tot, coreografies (Ramon Oller: *Aquí no hi ha cap àngel*, el 1992) dels seus contes. Però no és fins al desè aniversari de la seva mort, el 1993, que s'estrenen dos textos originals de Rodoreda: *Un dia*, dirigit per Calixto Bieto, en el marc del Grec, i *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, dirigit per Mario Gas, al Teatre Romea. La crítica fou demolidora per al primer i molt satisfactòria per al segon. Finalment, el 1999, el TNC va estrenar a la Sala Tallers el darrer text que restava inèdit en els escenaris: *El maniquí*, dirigit per Pere Planella. No voldria aturar-me en aquest punt, perquè ja ha estat inventariat i estudiat per Francesc Massip i Montserrat Palau. Amb tot, no podem deixar de fer-nos algunes preguntes: Per què el teatre de Rodoreda ha tingut tanta mala fortuna a l'escena? És que el seu caràcter «extemporani» justifica que, si exceptuem *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, la resta d'obres

---

<sup>2</sup> «Se'n va fer [de *L'Hostal de les tres Camèlies*] una única representació, sense èxit --cosa que --anota Joan Sales-- va deprimir la Mercè Rodoreda i contribuï a desanimar-la del teatre» (Saludes, 1994, pàg. 495).

originals fossin rebudes malament? N'hi ha prou, d'altra banda, a exigir als muntatges que tinguin en compte una mirada propera a l'univers de ficció i que hi apliquin un treball acurat de dramaturgia que faci destacar la qualitat literària dels textos? Més encara: és que els nostres directors hi confien gaire, en les possibilitats dels nostres autors? I qui diu els directors diu els programadors, els actors o, fins i tot, els crítics.

## 3

Als primers anys noranta, l'aparició de les biografies dedicades a Rodoreda va permetre que, ni que sigui de manera tangencial, el públic lector descobrís amb tota mena de detalls, entre d'altres anècdotes i curiositats impúdiques, la faceta teatral de l'escriptora. Montserrat Casals a *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura* (1991) al·ludeix a l'afició teatral de la mare i el pare de la biografiada, que havien actuat en una companyia de teatre amateur i que somniaven a ser actors de fama (Casals, 1991, pàg. 27, 30, 45, 47 i 66). Casals comenta també l'interès que tant l'un com l'altra sentien pel teatre i, com era costum en l'època, el coneixement dels actors i actrius cèlebres --Xirgu, Morera, Guerrero-- de què feien partícip la seva filla (Casals, 1991, pàg. 38). A partir de la documentació familiar, Casals ens feia conèixer les aspiracions literàries d'Andreu Rodoreda que havia començat a escriure una comèdia (Casals 1991, pàg. 38-39) o, tot citant el conte «El bany», relatava el debut teatral de la petita Rodoreda, el 1913 i el 1917, en el paper de Ketty de la comèdia policíaca i detectivesca *El misteriós Jimmy Samson* (Casals 1991, pàg. 40-41 i 48). [Un incís: probablement, caldria estudiar més a fons quins podien ser els referents culturals, i més en concret, teatrals que, a començaments de segle, tenien els lletraferits o els afeccionats al teatre per mirar de bastir hipòtesis

---

<sup>3</sup> Araceli Bruch, «Ja n'hi ha prou, de callar!», *El Pou de Lletres*, núm. 13-14 (estiu de 1999), pàg. 76.

versemblants sobre la «formació» de Rodoreda. En aquest estudi, hi tindria un paper fonamental el teatre amateur.]

Casals apunta, sense aclarir-ho, les col·laboracions esporàdiques que Rodoreda féu a la ràdio durant el període republicà com a extensió del seu desig de professionalitzar-se en el món de les lletres (Casals, 1991, pàg. 73 i 82). Dels primers anys de l'exili, anota que Rodoreda llegia Cocteau (Casals, 1991, pàg. 119) i, amb poc convenciment, que «té enllestida, des de final del 44, l'escena d'una obra teatral que s'haurà de dir *Alomena*», de la qual no en sabem res més (Casals 1991, pàg. 124). Encara que sense precisar gaire, Casals apunta que Rodoreda escriu poemes i contes i «s'endinsa en el teatre» (Casals 1991, pàg. 158), remarca la seva passió cinèfila (Casals 1991, pàg. 183 i 334) i la seva intenció de presentar, el 1958, un text teatral al desaparegut Premi Ignasi Iglésias a fi de «si tenia èxit, guanyar molts cèntims» (Casals 1991, pàg. 192-193). Entorn de 1967, Casals situa la voluntat de Rodoreda «de publicar certes obres de teatre» (Casals, 1991, pàg. 282) i destaca que a l'origen de *Mirall trencat* hi havia *Un dia* «prefiguració detallada» de la novel·la (Casals 1991, pàg. 293 i 300). Fins aquí, les referències a l'obra dramàtica de Rodoreda han estat més aviat vagues. És a l'epígraf «Una mica de teatre» on comença a formular les primeres hipòtesis deduïdes de les cartes amb l'editor Joan Sales de 1973: la gènesi de *L'Hostal de les Tres Camèlies*, *El parc de les magnòlies* i *Un dia*; la discussió al voltant del «teatre de l'absurd» en què, si més no, Rodoreda demostra tenir present el referent de Sagarra; la proposta que li fa Sales d'agrupar totes les peces teatrals sota el títol genèric d'*El torrent de les flors*; la publicació de «Viure al dia» i «El parc de les magnòlies» a l'antologia *Semblava de seda i altres contes* (1978), o les similituds argumentals entre *Mirall trencat* i *Un dia*, una peça aquesta darrera que Casals considera «especialment cinematogràfica» (Casals 1991, pàg. 310-314). La darrera referència és del 1979, any en què, segons Casals, entre els projectes de Rodoreda, hi ha el de «completar i refer el teatre» (Casals 1991, pàg. 319). Com a corol·lari, Casals expressa el fet que «inexplicablement»

les obres de teatre cedides per la família Gurguí a l'Institut d'Estudis Catalans continuessin inèdites vuit anys després de la mort de Rodoreda» (Casals 1991, pàg. 335 i 336).

Altrament, deixant de banda el suggestiu retrat de Mercè Ibarz,<sup>4</sup> en la seva primera biografia, Carme Arnau suggereix una possible iniciació teatral de Rodoreda en els anys d'infantesa: el coneixement actiu dels escriptors de teatre, Guimerà o Iglésias, «figures eminentment populars», i d'algunes obres molt populars a l'època, com ara *Terra baixa* (Arнау, 1992, pàg. 18). Recull també una dada que Rodoreda havia aportat a «Imatges d'infantesa» (*Serra d'Or*, 1982): «atrets pel teatre, el pare i la mare anaven al prestigiós Institut del Teatre, dirigit per Adrià Gual» (Arнау, 1992, pàg. 20). Com Casals, Arnau també destaca l'interès de Rodoreda pel cinema, sobretot per les pel·lícules de ciència ficció, que podien «esdevenir una font d'inspiració» per a l'escriptora (Arнау, 1992, pàg. 60-61, i 73-74); un aspecte, aquest del cinema, al qual Arnau dedicarà un epígraf en la introducció a l'edició de *La mort i la primavera* (Arнау, 1997, pàg. 49-41). Quant a *Un dia*, remarca les implicacions biogràfiques del personatge de Sofia i el canvi de punt de vista en relació amb *Mirall trencat* (Arнау, 1992, pàg. 70, 73-74 i 81-82) i, com Casals, la diferència de to: «a la peça teatral, els diàlegs són molt més col·loquials i durs, sense la gran poèticitat que assoliran a la novel·la» (82). Pel que fa a *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, Arnau la interpreta com «una mena de cant a les dones i a la solidaritat possible únicament entre elles» (Arнау, 1992, pàg. 118).

En la segona biografia, de caràcter més divulgatiu, Arnau aprofundeix en l'evocació de la infantesa de Rodoreda i l'atracció que la família de l'escriptora sentia pel teatre a partir de la consulta de la correspondència dels Gurguí-Rodoreda (Arнау, 1996, pàg. 21-24). Arnau recull l'anècdota de la ceramista Montserrat Xicola, veïna dels Gurguí, que encara conservava el volum de teatre de Shakespeare que li havia regalat la mare de Rodoreda (Arнау, 1996, pàg. 21). O testimonia els gustos teatrals

dels seus pares, que anaven des dels vodevils populars fins a *La Malquerida*, de Benavente, protagonitzada per Margarida Xirgu. De nou, torna a insistir en l'interès de Rodoreda pel cinema (Arnau, 1996, pàg. 41-42) i a proposar el lligam temàtic d'*Un dia* a *Mirall trencat* (Arnau, 1996, pàg. 58).

## 4

La primavera de 1992, en el marc d'un congrés celebrat a Venècia, Anna Maria Saludes donava compte dels inèdits teatrals que es conservaven a l'Institut d'Estudis Catalans i, com si obviés totes les referències anteriors, notificava «la troballa d'una peça teatral que constitueix una novetat i una sorpresa en la producció de l'escriptora. Em refereixo a *Un dia*, comèdia, gairebé alta comèdia, en tres actes on història, personatges i missatge contingut manifesten una interrelació absoluta amb la novel·la *Mirall trencat* (publicada l'any 1974). Les similituds fonamentals d'aquestes dues produccions obren un camí a noves lectures i interpretacions, tot i tenir en compte, és natural, les modalitats estructurals que poden alterar-se en canviar l'estatut genèric» (Saludes, 1994, pàg. 496). Saludes remetia al pròleg de *Mirall trencat* en què Rodoreda al·ludiria indirectament a Shakespeare i a la tragèdia grega (Saludes, 1994, pàg. 496-497), i destacava «la teatralitat de la seqüència i sobretot del personatge de Sofia» en el capítol XIX de la segona part de la novel·la, el de l'Eladi Farriols en cos present, de manera que, com ja se sabia, concloïa que la peça teatral n'era l'embrió.

Per arrodonir-ho, l'estiu de 1993, Saludes publica a la *Revista de Catalunya* un dels primers articles que es fan ressò de la «passió secreta de Mercè Rodoreda» (Saludes, 1993, 121-129). Saludes hi remarca el fet que, llevat de les breus al·lusions de Casals i Arnau, ningú no s'havia dedicat a estudiar el teatre rodoredià. Saludes consignava els textos dramàtics o

---

<sup>4</sup> Cf. també Ibarz, 1997.

dramatitzables que Rodoreda havia publicat en reculls de contes: «El parc de les magnòlies» i «Viure al dia» dins de *Semblava de seda i altres contes*. També suggeria els elements teatrals que Rodoreda demostra ja des de *Sóc una dona honrada?* (1932) i, en particular, l'interès pel monòleg interior. Finalment, enumerava les manifestacions que, a propòsit dels projectes teatrals, Rodoreda havia fet en les cartes que va adreçar a Joan Sales i Susina Amat. En el seu article, Saludes no ultrapassava el límit de la descripció i tenia més aviat poca cura a l'hora d'enfilar les seves dades pel cap d'una cronologia.

## 5

Tot coincidint amb les estrenes d'*Un dia* i *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, l'octubre de 1993, es publica un recull d'algunes peces de Mercè Rodoreda amb el títol d'*El torrent de les flors*. És una edició amb problemes, com va remarcar Enric Gallén, ja que és incompleta i adopta criteris discutibles. Només publica quatre textos teatrals de Rodoreda (*La senyora Florentina i el seu amor Homer --La casa dels gladiols--*, *Maniquí 1*, *Maniquí 2*, *L'hostal de les tres Camèlies* i *Un dia*) i no inclou *El parc de les magnòlies*, publicat a *Els Marges* el 1976, amb el vistiplau de l'autora, ni tampoc les obres inacabades, encara inèdites, *Les flors* i *Maria Blanca*, o els esbossos d'altres peces com ara *Joc de bruixes* o *El mirall dels records*). (Un altre incís: Per què es fan les coses a mitges i es deixen com si ja estiguessin fetes?)

Els criteris d'edició, d'altra banda, no són ni carn ni peix, volem dir, que les curadores opten per, com ja va denunciar Gallén, «una solució intermèdia entre l'edició de divulgació i l'edició crítica, aquella que pel que sembla hauria de correspondre a l'IEC» (Gallén, 1993, 82). Els criteris de tria de les obres són difusos, contradictoris i l'aparat de notes és fragmentari i molt discutible. La majoria de notes suggereixen algunes similituds amb l'obra narrativa rodorediana i assenyalen les coincidències biogràfiques.



Ningú no negarà, per poc que s'hi pensi, que els quatre textos pertanyen al mateix univers temàtic que els contes i les novel·les de l'autora: *Un dia* com a precedent de *Mirall trencat*; *La senyora Florentina i el seu amor Homer* vinculat amb «Zerafina», etcètera. No obstant això, podem preguntar-nos, quin sentit té esmenar la plana a l'autora o entestar-se a fer una lectura d'aquestes peces en clau estrictament autobiogràfica?

## 6

Entre d'altres lectures d'obres, com ara les que s'han fet de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i d'*El maniquí*,<sup>5</sup> és la peça teatral *Un dia* la que ha estat objecte d'anàlisis més aprofundides a causa del seu lligam genètic amb *Mirall trencat*. A *Una lectura de «Mirall trencat» de Mercè Rodoreda*, Carme Arnau ha fet notar el vincle de la novel·la amb el corrent existencialista (Arnaú 2000, pàg. 33-34) i ha destacat *Un dia* com a «embrió de *Mirall trencat*»: «l'acció se situa, justament, el dia triat per cloure la novel·la: quan els homes de les constructores s'emporten els mobles i els objectes malmesos d'una casa a punt de ser enderrocada» (Arnaú, 2000, pàg. 36). En una nota a peu de pàgina, Arnau també deixa constància --com ja havia insinuat en la primera de les seves biografies-- de la diferència d'escriptura que hi havia entre la novel·la i la peça de teatre, tot i tractar dels mateixos personatges i del mateix tema: «la vulgaritat del llenguatge de Caterina --es diu així el personatge de Teresa--, i fins i tot algunes actituds seves grolleres a l'obra de teatre, tenen poc a veure amb la

---

<sup>5</sup> En un article publicat a *Catalan Review*, Kathleen M. Glenn analitzava les protagonistes de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i la seva relació amb la resta de personatges. També hi apuntava alguns paral·lelismes amb la biografia de l'escriptora. I, en especial, considerava que la peça s'allunyava de la comèdia burgesa en el sentit que no aposta per inculcar o defensar uns valors conservadors sobre la institució familiar o sobre el matrimoni (Gleen, 1996, 103-119). D'altra banda, al pròleg d'*El Maniquí*, arran de l'estrena de l'obra al TNC, Marina Gustà datava la peça teatral, destacava el fet que Rodoreda la considerés una «farsa» i en feia una lectura com a «obra menor» (Gustà, 1999).

categoria i delicadesa d'aquest personatge a *Mirall trencat*» (Arnau 2000, pàg. 84). Quan analitza el personatge de Salvador Valldaura com a «artista» --ja que transforma Bàrbara, la violinista, en una nova Ofèlia-- Arnau recorda la influència del *Hamlet*, de Shakespeare en *Mirall trencat* (Arnau, 2000, 92). I, més endavant, remarca els dos versos de la peça teatral *Assassinat a la catedral*, de T.S. Eliot que encapçalen la tercera i la darrera part de la novel·la (Arnau, 2000, 99).

Així mateix, a l'hora d'analitzar les influències de la novel·la gòtica a *Mirall trencat*, Arnau troba un motiu més per explicar l'interès de Rodoreda per Shakespeare, «un creador --cito-- molt valorat també pels conreadors de la novel·la gòtica, captivats sobretot per l'ambient misteriós amb què el dramaturg anglès embolcalla les seves obres, unes obres situades en èpoques reculades --gòtiques, en aquest sentit-- que provoquen sentiments de desassossec i de por, centrats en escenes i figures inquietants: les bruixes de *Macbeth*, el fantasma de *Hamlet*, els esperits immaterials de *La tempesta...*» (Arnau 2000, pàg. 128). En darrer terme, quan analitza l'espai de *Mirall trencat* com un microcosmos, Arnau insinua que «el fet que la primera redacció fos una peça teatral --*Un dia*-- potser ens pot explicar el relleu de l'escenari, així com la construcció en escenes de l'obra» (Arnau 2000, pàg. 139). Finalment, en subratllar l'expressivitat de la prosa rodorediana, Arnau remarca que és «especialment apta per ser recitada, com teatral. Altament expressiva, a més d'emotiva. Per aquest motiu s'han pogut fer diversos muntatges teatrals, amb contes seus, com també amb *La plaça del Diamant*» (Arnau, 2000, pàg. 155).

L'estudi més sistemàtic i complet del teatre rodoredià és, sens dubte, el volum *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, de Francesc Massip i Montserrat Palau, publicat l'any passat. (Un títol que, per sort, no recollia el

de la comunicació --«L'Arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda»-- que els dos autors van presentar en el Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes de 1994 i que és a l'origen del llibre.) Massip i Palau es proposen d'estudiar l'activitat teatral de l'escriptora, analitzar els sistemes dramàtics i escènics de les peces i el lligam que mantenen amb la resta de la seva obra. Parteixen de la consulta de tot el material inèdit --mecanoscrits, esbossos o fragments-- que es troba dipositat a l'Institut d'Estudis Catalans, i es proposen de datar i analitzar detalladament l'obra dramàtica (inclosos els textos inèdits). Estructuren el treball en sis grans apartats: 1) la relació de l'autora amb el teatre; 2) l'anàlisi detallada de les peces dramàtiques; 3) l'estil, els temes i els motius recurrents en el seu teatre; 4) els aspectes escènics de l'obra; 5) les característiques de l'escriptura dramàtica rodorediana, i 6) la transmissió i la recepció de l'obra dramàtica.

Pel que fa al primer apartat, el de la relació de l'autora amb el teatre, ens manca un estudi aprofundit del context teatral tant professional com amateur de les dècades dels anys deu, vint i trenta que ens permeti conèixer, d'una banda, la relació que mantenien determinades capes de la menestralia barcelonina amb el teatre com a esbarjo popular, i, d'altra banda, el repertori d'obres que Rodoreda podia haver anat a veure i que, amb els anys, podia haver emprat com a models o contramodels (des de Hauptmann a Rice o O'Neill, per aventurar alguns noms). En relació amb els anys trenta, caldria estudiar encara més a fons què és el que motivà Rodoreda a presentar-se a un premi com l'Ignasi Iglésias de 1935: provar sort en un gènere de projecció pública en uns moments en què l'escriptora cerca de fer-se un espai en el panorama literari català? Ens falta, no cal dir-ho, un estudi sobre el Premi Ignasi Iglésias i una recerca exhaustiva de les fonts documentals que potser ens ajudin a trobar alguna pista sobre *Sense dir adéu*, l'obra que Rodoreda va presentar, sense èxit, en la convocatòria de 1935 (penso, per exemple, en l'arxiu de la Diputació de Barcelona, poc explorat encara). A més, caldria mirar d'aplegar en una antologia *tota* l'obra periodística de

Rodoreda publicada des del 1931 fins a la desfeta, és a dir, no tan sols les entrevistes aparegudes a *Clarisme* (Muñoz Lloret, 1992, pàg. 495-573; Porta, 1998, pàg. 53-54), sinó també els articles publicats al setmanari *Mirador*, als diaris *La Publicitat* i *La Rambla* (Saludes, 1995, pàg. 56-59). L'edició i estudi d'aquests papers ens permetria ubicar Rodoreda en l'entramat cultural republicà, entendre millor per què es va presentar a l'Iglésias de 1935, i, potser, deduir algunes idees sobre la seva concepció del fet teatral.

D'altra part, la datació de les obres a partir de les dades que es tenen a l'abast --sobretot els epistolaris-- demanen a crits un estudi minuciós (per què no una tesi doctoral?) del paper de l'editor Joan Sales com a peça clau en el difícil entramat editorial dels anys de la dictadura i, en concret, com a estimulador de l'obra creativa de Rodoreda.<sup>6</sup> Caldria recuperar, si és que en queda res o si hi som a temps, tot el material que s'hagi conservat del fons de la seva editorial.

El capítol dedicat a l'anàlisi de les obres dramàtiques del llibre de Massip i Palau estudia detalladament la gènesi de les obres, n'estableix el paral·lelisme amb la narrativa, n'assenyala les diferències de to, i n'estudia l'estructura dramàtica, els personatges i les claus d'interpretació. N'ofereix, en definitiva, una lectura minuciosa que, malgrat alguns detalls discutibles (com ara els anacronismes a l'hora d'aportar referents de contrast o algunes interpretacions un pèl passades de rosca), té en compte els punts de contacte amb l'obra narrativa i remarca críticament la validesa de cada peça.

De la lectura del llibre de Massip i Palau, ens fem una idea de la coherència i de la consistència que té el teatre de Rodoreda. En general, tot coincidint amb altres investigadors, Massip i Palau consideren que *Un dia*, sense arribar a la poieticitat i a la maduresa literària de *Mirall trencat*, cito, «és el drama més complex de tot el teatre rodoredià, complexitat i ambició que no és compensada per una resolució escènica eficaç, ja que es tracta

d'una obra molt cinematogràfica i narrativa» (Massip i Palau, 2002, pàg. 47). Afirmen que *L'Hostal de les tres Camèlies* «és, més aviat, un drama romàntic d'arrel de fi de segle però amb components del realisme dels anys trenta. És una obra gens innovadora, amb una estructura clàssica no del tot elaborada --dos actes en lloc de tres-- i una tensió dramàtica no dosificada sinó *in crescendo*, en el sentit que la situació, que ja està plantejada a l'inici de l'obra, esclata per uns viaranyos no del tot esperats» (Massip i Palau, 2002, pàg. 65). Relacionen la peça breu *El parc de les magnòlies* amb la narrativa i en destaquen la senzillesa: «La senzillesa escenogràfica té el seu corresponent en un diàleg simple i, alhora, intens, amarat de lirisme, on s'expressa una visió desencisada de l'amor, simbolitzada pels magnoliers que presideixen el decorat amb les seves aromes efímeres. De fet, és una obra sense acció que, amb l'excusa d'un parc, permet que s'hi trobin un seguit de personatges, centrats en un d'ells, un dels vèrtexs (l'esposa legal) d'un triangle amorós. La visió desencisada de l'amor és comuna en els distints amors dissortats que relaten els personatges» (Massip i Palau, 2002, 109-110). Consideren que *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, «sota la capa amable bastida amb lirisme i humor, hi trobem el regust agredolç» (Massip i Palau, 2002, 121). L'obra *Maniquí 1, maniquí 2* és vista com «la peça més peculiar i particular de la seva producció dramàtica [...]». Més que no pas una farsa, tot i els tocs d'humor i, fins i tot, els estirabots i la fantasia, *Maniquí 1, maniquí 2* té regust de quadre simbolista amarat de la tristesa de l'hivern, la pobresa, la soledat i la vellesa. És una peça en què els rodamons que la protagonitzen parlen líricament en un estil que barreja trets modernistes, com els de *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol, i, al mateix temps, aporten el to col·loquial i la picaresca dels baixos fons amables de Juli Vallmitjana» (Massip i Palau, 2002, 168). Especialment interessant és la filiació del primer acte de *Maniquí 1, maniquí 2* al teatre de l'absurd i, més en concret, a *Escena per a quatre personatges*, d'Eugene

---

<sup>6</sup> Vegeu, entre d'altres referències, Núria Folch i Pi (1984, pàg. 25-29), Mercè Ibarz (1984, pàg. 12-17), Margarida Aritzeta (1988, pàg. 161-179), Montserrat Bacardí

Ionesco. En termes generals, fa la impressió que la lectura de Massip i Palau ha tendit a accentuar el carés tràgic del teatre rodoredià i a menystenir-ne la vessant més còmica o tragicòmica. Potser caldria aventurar una lectura que, sense desmerèixer la que s'ha fet, intentés de trobar les claus paròdiques dels models que Rodoreda posa en solfa --per exemple, el melodrama, la comèdia burgesa o el vodevil. Potser trobaríem alguns d'aquests models en el teatre de les acaballes de la dècada dels vint o dels primers anys trenta.

Quant a la part dedicada a l'estil, els temes i motius recurrents en el teatre rodoredià, tot i la sensació que fa d'inventari, insisteix en els lligams de la narrativa i el teatre, en la mateixa línia que Saludes, però de manera més sistemàtica. Els dos capítols següents enumeren i interpreten diversos aspectes relatius a la representació i l'escriptura dramàtica que tenen un gran interès i s'escapen de les anàlisis estrictament literàries a l'ús. Així, en l'apartat sobre els aspectes escènics, s'analitzen les coordenades d'espai i temps, els accessoris i l'utilatge, el vestuari, el fons sonor i els efectes lumínics, a partir de les indicacions que apareixen en els textos. Una de les conclusions que se'n deriva és que Rodoreda seguia les convencions escèniques del teatre de preguerra. El capítol dedicat a les característiques de l'escriptura dramàtica rodorediana --que, en rigor, hauria d'anar abans que l'anterior-- classifica i estudia les didascàlies i acotacions escèniques. Tanca el llibre l'estudi de la recepció de l'obra dramàtica de Rodoreda tant en l'àmbit de l'edició com en el de la representació. Dues de les constatacions que en fan Massip i Palau són, d'una banda, que Rodoreda havia freqüentat el teatre «més com a simple espectadora, això sí, assídua i crítica, que com a coneixedora del món i l'ofici teatral» i, d'altra banda, que els seus textos dramàtics «mai no entraren en els mecanismes habituals de transmissió i comunicació teatral, en la mesura que ni s'editaren ni s'estrenaren amb normalitat» (Massip i Palau, 2002, 265)

De tots els estudis sobre el teatre rodoredià, hi ha almenys dos filons que probablement mereixen de treballar-se encara amb més profunditat per treure'n l'aigua clara. En primer lloc, la poètica teatral de l'autora. Disposem de les seves declaracions sobre el teatre escampades en l'espistolari (a Joan Sales o Susina Amat, per exemple) i citades profusament en les incursions que s'hi han fet, però encara no sabem del cert què opinava Rodoreda sobre el fet teatral i quines eren les motivacions que tenia per escriure teatre. Més enllà, vull dir, de l'especulació creativa i el desig de projecció pública. Per exemple: per l'entrevista que li féu Baltasar Porcel el 1966, sabem que Mercè Rodoreda s'estimava més llegir teatre que no pas anar a veure'n: «El teatre m'agrada poc; és a dir: no hi vaig mai, i prefereixo de llegir les obres. És un absurd, però em ve de petita; em molestava que quan a l'escenari es tancava una porta, totes les parets tremolessin... Els autors que més m'interessen són Brecht, és clar; potser Ugo Betti i [Michel de] Ghelderode; em diverteixen dues o tres coses de Ionesco...» (Porcel, 1966, 73). Brecht i Ionesco a part, es podria mirar de seguir la pista i estudiar les relacions del teatre rodoredià amb el del belga Ghelderode, que fou molt representat a l'escena francesa dels quaranta i cinquanta, i l'italià Betti, conegut als cinquanta i seixanta. D'altra banda, gràcies als estudis de pragmàtica de la citació, aplicats a l'escriptura breu per Lluís Meseguer, coneixem també la manera com Rodoreda usa els topoi del teatre irònicament o paròdicament en contes com «En el tren» o «Viure al dia» (Meseguer, 1998, pàg 426-427). Meseguer posa en evidència també l'ambient shakesperià de «Carnaval» o la citació d'obres de Shakespeare a «Pluja» o a «Jardins» (Meseguer, 1998, pàg. 428). És una via que caldria explorar més a fons.

En segon lloc, la ubicació del seu teatre en relació amb la pròpia tradició dramàtica i amb el teatre universal. Fins a quin punt, per posar alguns exemples, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* fa pensar en

Carles Soldevila, o *L'hostal de les tres Camèlies* té com a referent paròdic *L'Hostal de la Glòria* de Sagarra? Quina és la possible influència, per acció o per reacció, del teatre de Santiago Rusiñol, Juli Vallmitjana, Josep M. de Sagarra, Carles Soldevila, Carme Montoriol o Llorenç Villalonga? Fins a quin punt, sense haver de patir necessàriament de la síndrome de la influència, podem establir connexions entre *Un dia* i el teatre de Txèkhov? Fins a quin punt alguns dels secundaris, com els de *L'Hostal de les Camèlies* o *La senyora florentina i el seu amor Homer*, no recorden els secundaris de Shakespeare? Què trobem, en suma, en l'obra dramàtica de Rodoreda del teatre de Shakespeare, Txèkhov, Artaud o Sartre?

És clar que Rodoreda no és ni Shakespeare, ni Sartre, ni Txèkhov, però tampoc Shakespeare, Sartre o Txèkhov no són Rodoreda. El seu teatre no pot comparar-se a la babalà amb els grans autors universals, més enllà de tenir-los com a referents. Ni tampoc pot situar-se de costat amb els autors catalans coetanis que, des de les seves pròpies trinxeres, seguien l'evolució dels corrents escènics renovadors del segle. D'això a dir, per raons alienes al teatre, que l'obra dramàtica de Rodoreda «no és interessant» o de reduir-la a una mena de teatre «de barriada» (Coca, 2002, pàg. 36) hi ha un abisme. El teatre de Rodoreda participa, si més no, de l'estètica dels contraris, de la barreja de gèneres, del sublim i del trivial, de la comèdia i de la tragèdia, característica del segle xx, i respon a unes motivacions, uns interessos, unes pulsions i un context diferents que, malgrat les incursions que s'hi han fet, encara no acabem de delimitar amb rigor.

Per acabar, voldríem expressar la convicció que, als vint anys de la mort de Mercè Rodoreda, potser ja és hora que tots plegats obrim la capsa de Pandora sense més pretextos o excuses de mal pagador. Afanyem-nos a dir que ens sembla obvi que totes les perspectives crítiques són, en principi,



vàlides, mentre no es demostrï el contrari. O mentre no es demostrï que tendeixen a la confusió més que no pas a l'aclariment. Si les aproximacions feministes poden fer més mal que una pedregada seca, sobretot si passen per alt olímpicament els contextos històrics; si les lectures biografistes en extrem poden desfigurar la vàlua creativa de les obres, ens sembla també un error molt gros de concebre l'obra dramàtica de Rodoreda com una mena d'apèndix que cal situar en «la perifèria literària» de l'obra narrativa (Casals 1993, pàg. 10). El seu teatre, a banda de les concomitàncies evidents, no pot ser considerat com una excentricitat, sinó que hauria de poder-se analitzar amb independència de la narrativa i, en el marc general de la història del teatre català, com una aposta dramàtica més en el context d'una llarga postguerra i de totes les discontinuïtats que se'n derivaven.

Tot amb tot, ens fa l'efecte que hi ha uns fonaments irrenunciabls que hem de tenir per poder abordar les anàlisis de les obres, des de la perspectiva que sigui, amb un mínim de rigor. No es pot començar la casa per la teulada i anar construint sense tenir uns fonaments ben sòlids que ens evitin d'haver de desfer malentesos o lectures *exagerades*. Aquests fonaments són, al meu parer, l'edició crítica de tota una colla de materials imprescindibles per abordar l'anàlisi del teatre rodoredià i, evidentment, de *tota* la seva obra dramàtica. Anem a pams.

*Els materials.* No acabem d'entendre per què encara no s'ha fet una edició acurada de la correspondència privada --d'un gran valor no tan sols històric, sinó també literari-- que Rodoreda mantingué amb Armand Obiols, Joan Sales, Joan Puig i Ferrer, Rafel Tasis, Maurici Serrahima o Susina Amat, entre d'altres. Tampoc no entenem per què no es posen a l'abast, en edició crítica, els dietaris, els manuscrits, les agendes i les anotacions esparses. Aquest material de base, que ara només podem llegir parcialment, a retalls, ens serà útil per afinar les hipòtesis sobre la datació d'algunes obres teatrals i, potser, per saber de primera mà quins autors havia llegit, quins espectacles havia anat a veure i quines valoracions en feia. Si no, sembla que especulem sobre el buit.

*Els textos.* L'edició crítica de *tot* el teatre rodoredià (fins i tot els fragments o esbossos d'obres inacabades) que es conserva al Fons Mercè Rodoreda, ens permetria de conèixer-ne les versions i de polir les interpretacions sobre el sistema de vasos comunicants que hi ha entre el teatre i la narrativa. En aquest punt, el treball més sistemàtic, el de Massip i Palau, combina citacions de l'edició de Casals amb referències als papers originals, un aspecte que és útil per fer via, però que metodològicament admet certes reserves, ja que incideix sobre la interpretació del text i pot crear distorsions en l'anàlisi. Finalment, als investigadors del teatre, ens aniria de primera de disposar, si això és possible, de tota la *documentació oculta* que guarden zelosament les persones que van mantenir contacte o van establir lligams d'amistat amb Mercè Rodoreda durant els darrers anys. No seria l'hora --podem preguntar-nos-- que les persones que atresoren documentació relacionada amb l'escriptora, vull dir Joaquim Molas, Carme Arnau o Araceli Bruch, per exemple, publiquin o deixin publicar les cartes, els papers i els documents que tenen en els seus arxius?

Moltes gràcies per la vostra atenció.

Francesc Foguet i Boreu

## Bibliografia

ARITZETA, Margarida. «Joan Sales, l'home al servei del País». A: *Miscel·lània Badia i Margarit*, vol. 8. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XVI. Pàg. 161-179.

ARNAU, Carme (1991). «Pròleg». A: *Isabel i Maria*, de Mercè Rodoreda. Edició a cura de Carme Arnau. València: Eliseu Climent. La Unitat, 141. Pàg. 11-31.

-- (1992) : *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62. Pere Vergés de Biografies, 35.

--: (1996). *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Columna. Gent Nostra, 116.

--: (1997). «Introducció». A: *La mort i la primavera*, de Mercè Rodoreda. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda. Arxiu Mercè Rodoreda, 1. Pàg. 7-65.

-- : (1999). Pròleg. A: *Un cafè i altres narracions*. A cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, 1999. Arxiu Mercè Rodoreda, 2.

-- : (2000). *Una lectura de «Mirall trencat» de Mercè Rodoreda. Realitat i fantasia*. Barcelona: Proa. Biblioteca Literària, 2.

ARNAU, Carme; OLLER, Dolors (1991). «Una conversa amb Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, núm. 382 (octubre), pàg. 19-21.

BACARDÍ, Montserrat (1994). «Soldats i poetes: les cartes de Joan Sales a Màrius Torres». *Serra d'Or*, núm. 417 (setembre), pàg. 54-59.

CASTELLET, Josep M. (1988). «Mercè Rodoreda». A: *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Edicions 62. Biografies i Memòries, 9. Pàg. 29-52

COCA, Jordi. «El teatre de Mercè Rodoreda». *Avui*, 2-IX-2002, pàg. 36.

FOLCH I PI, Núria. «Joan Sales, mal conegut». *Serra d'Or*, núm. 295 (abril de 1984), pàg. 25-29.

GALLÉN, Enric (1993). «Una edició amb problemes». *El Temps*, núm. 497 (27-XII), pàg. 82-83.

GLENN, Kathleen M. «Rare Birds and Hardy Flowers. Mercè Rodoreda's *La senyora Florentina i el seu amor Homer*», *Catalan Review*, vol. 8, núm. 1-2 (1996), pàg. 193-201.

GUSTÀ, Marina. (1999) «Nines i bruixes». A: *El Maniquí*, de Mercè Rodoreda. Barcelona: Proa. TNC, 9.

IBARZ, Mercè (1984). «El pensament fermat de Joan Sales». *L'Avenç*, núm. 67 (gener), pàg. 12-17.

-- : (1997). *Mercè Rodoreda. Un retrat*. Barcelona: Edicions 62. El Cangur, 246.

MASSIP, Francesc; PALAU, Montserrat. «L'Arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda». A: *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996. Biblioteca Abat Oliba, 171. Pàg. 129-141.

-- : *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa, 2002. Biblioteca Literària, Estudis, 6.

MESEGUER, Lluís (1998). «Pragmàtica de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda». A: *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Edició a cura de Vicent Alonso, Assumpció Bernal i Carme Gregori. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Biblioteca Abat Oliba, 207. Pàg. 417-437.

MUÑOZ LLORET, Teresa (1992). «Entrevistes de Mercè Rodoreda a *Clarisme* (1933-1934)». *Llengua & Literatura*, núm. 5 (1992-1993), pàg. 495-573.

PORCEL, Baltasar (1966). «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or*, núm. 3 (març), pàg. 71-75.

PORTA, Roser (1998). «Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Be Negre* (1933-1935)». *Serra d'Or*, núm. 463-464 (juliol-agost), pàg. 53-54.

RODOREDA, Mercè (1976) «El Parc de les Magnòlies». *Els Marges*, núm. 7 (juny), pàg. 79-89.

-- : (1991). *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*. Introducció d'Anna Murià. Barcelona: Edicions de l'Eixample. Clàssiques, 7.

-- : (1993). *El torrent de les flors*. Pròleg i edició literariobiogràfica a cura de Montserrat Casals i Couturier. Edició filològica i correcció a cura de Mait Carrasco i Pastor. València: Eliseu Climent. La Unitat, 148.

--: (1996). *La senyora Florentina i el seu amor Homer*. Barcelona: Sociedad General de Autores y Editores. Teatro, 66.

-- : (1999). *El maniquí*. Pròleg de Marina Gustà. Barcelona: Proa. TNC, 9.

-- : (2002). *Agonia de llum*. A cura d'Abraham Mohino i Balet. Barcelona-Manresa: Angle, 2002. Llibres de la Frontera, 3.

ROIG, Montserrat (1976). *Retrats paral·lels*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

SALUDES I AMAT, Anna Maria (1993). «Una passió secreta de Mercè Rodoreda: el teatre». *Revista de Catalunya*, núm. 76 (juliol-agost), pàg. 121-130.

-- : (1994). «Teatre i narració: possibles interrelacions en l'obra de Mercè Rodoreda». A: *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barroco*. Edició a cura de Carlos Romero i Rossend Arquès. Pàdua: Programma, 1994. ATTI, 3. Pàg. 495-498.

-- (1995). «Mercè Rodoreda, periodista». *Serra d'Or*, núm. 423 (març), pàg. 56-59.